

PRAZERES ESTÉTICOS¹

Carolyn Korsmeyer
Tradução Osvaldo Carvalho
Revisão Inês Lacerda Araújo

Filosofias que desenvolveram ideias sobre as belas artes e um domínio distinto de valor estético no início do período moderno tornaram-se textos fundamentais para a teoria estética contemporânea, e este capítulo analisa algumas das mais influentes. Veremos que na medida em que importou distinções de gênero para os conceitos de beleza, sublimidade, prazer, e a própria estética, estas teorias contribuíram para intensificar a ideia de que ambos, artistas e os melhores juízes críticos de arte, são idealmente masculinos. Mais adiante, no Capítulo 3, também veremos que todos esses fatores tiveram uma importância considerável para a prática de mulheres artistas, porque dentro dos discursos relativamente abstratos de estética filosófica existem redes de conceitos que descrevem e prescrevem os limites de como as mulheres devem agir, como devem pensar e sentir, e as qualidades que elas devem cultivar na arte e na vida. Em outras palavras, existe uma oscilação entre a dimensão abstrata do discurso e suas implicações e, às vezes, imediatamente em ramificações práticas. Vamos começar com algumas informações gerais sobre o ambiente filosófico em que os modernos conceitos centrais em estética foram articulados.

A Estética

"Estética" é um termo cunhado pelos filósofos para designar um tipo de experiência para a qual não havia termo vernacular adequado². Quando o termo "estética" foi utilizado pela primeira vez na filosofia alemã, no século XVIII, ele se referia ao que era considerado como um nível de cognição que se recebe da experiência sensorial imediata antes da abstração intelectual que organiza o conhecimento geral. Mas logo foi revisto para referir de forma mais ampla à visão particular que uma forte

¹ Capítulo 2 de **Gender and Aesthetics - an Introduction** (Nova Iorque e Londres: Routledge, 2004.); traduzido por Osvaldo Carvalho, com revisão Inês Lacerda Araújo.

² Alexander Baumgarten introduziu o termo em suas **Reflexões Sobre a Poesia** [1735], trad. Karl Aschenbrenner e William B. Holther (impresso em Berkeley e Los Angeles: Universidade da Califórnia, 1954). "Estética" vem de uma raiz grega referindo-se a percepção sensorial. O termo entrou para a língua inglesa no início do século XIX.

experiência de beleza transmite. O imediatismo, singularidade e intimidade de ambos, experiência sensorial e beleza, indicam mais uma intuição particular do conhecimento geral. Como as teorias foram formuladas para explicar a ideia de um domínio especial de prazer estético, o termo eventualmente tornou-se (no século XIX), o rótulo de uma área específica do estudo filosófico: a estética. Esta coincidência de denominação e desenvolvimento da teoria levou alguns estudiosos a declarar que a estética é originária do século XVIII, o que seria um exagero. No entanto, este período testemunhou profundas discussões do prazer e dos objetos de prazer que fundamentaram muitas das abordagens modernas para a apreciação crítica e para a arte.

O papel central do prazer na teoria estética é facilmente compreensível se se examina o termo clássico da aprovação estética: beleza. O que é a beleza? Quando alguém chama um objeto de bonito, ao que se refere? Isto sempre coloca uma espécie de quebra-cabeça, porque os objetos de beleza são tão diversos que é difícil de localizar uma única qualidade que eles compartilhem. Um poema é bonito, um cisne é bonito, assim como uma música, um gesto, uma pessoa. Alguns filósofos, com destaque para Platão, têm defendido que "beleza" nomeia a qualidade possuída por todos esses objetos e em virtude da qual eles são belos³. De acordo com tal análise esta qualidade, embora misteriosa e difícil de identificar com precisão, é objetiva, o que significa que ele reside no próprio objeto e não é dependente da resposta de um observador para a sua existência. Outros filósofos têm sido mais céticos sobre a presença de uma qualidade objetiva em coisas bonitas, presumindo que o que compartilham não é uma propriedade específica, mas a capacidade de evocar uma resposta em um sujeito — a pessoa que os achar bonitos.

Por uma série de razões, esta última abordagem, mais "subjetiva" da beleza ganhou impulso no final do século XVII e persistiu como um tema de debate intenso durante todo o século XVIII. O catalisador geral disso foi a ascensão do empirismo, uma filosofia que defende que todas as nossas ideias são, em última análise, originadas na experiência sensorial. Como não há nenhuma qualidade sensível simples de beleza, reivindicações empiristas, este valor é mais bem entendido como uma ideia composta a partir da percepção de várias qualidades sensíveis dos objetos mais a sensação de prazer⁴. Por exemplo, encontrar um belo pôr-do-sol envolve perceber sua vermelhidão

³ (2) Discussão mais prolongada de Platão de beleza ocorre no **Simpósio**, especialmente o discurso de Diotima discutido no Capítulo 1. (N.T. vide página 20.)

⁴ John Locke, por exemplo, **Ensaio sobre o Entendimento Humano** [1690] (impresso em Freeport, NY:

intensa, os feixes que irradiam do sol em um horizonte escuro, e assim por diante, juntamente com a sensação de prazer que eles despertam. Não há nenhuma razão empírica ou científica para pensar que "belo" é o nome de uma qualidade de tais objetos eles mesmos; é um efeito subjetivo que envolve o despertar do sentimento.

A ênfase no prazer levanta alguns problemas, porque o prazer parece ser fundamental para respostas individuais, mesmo idiossincráticas, mas a beleza parece ser (38) mais que uma questão de capricho puramente subjetivo. Além disso, era bastante aceito no início do período moderno que o prazer acontece quando algum desejo é satisfeito, e que os desejos tendem a ser egoístas e autointeressados. Genericamente falando, eles sustentam e promovem a própria situação pessoal, seja física ou social. O exemplo mais simples de prazer por este modelo seria o prazer corporal de comer; comer é agradável quando se está com fome e o desejo de comer é agudo. Ainda mais pertinente para apreciação de gênero é a aptidão do desejo sexual para este modelo: o prazer vem quando o desejo é despertado, e então satisfeito. Não só a beleza é pressuposta na ligação de prazer e desejo, mas também qualidades de valor tais como bondade e virtude morais, pois elas também envolvem algum tipo de resposta de prazer ao invés de referência a qualidades objetivas tais como bondade. Enquanto alguns filósofos (notadamente Thomas Hobbes) endossaram a ideia de que a atividade humana é alimentada por impulsos egocêntricos, e que os valores qualitativos indicam a satisfação direta ou indireta de desejos egoístas, muitos consideram isso como uma descrição perigosa e imprecisa da atividade e do caráter humanos. Eles se esforçaram para fornecer critérios comuns para respostas ao prazer que delimitam o egoísmo idiossincrático do desejo pessoal. Na estética, esta tarefa consiste em estabelecer um "padrão de gosto"⁵. Embora houvesse muitas teorias diferentes dirigidas a essa questão, a maioria compartilhou uma tendência a separar prazer de um tipo estético de outros tipos de avaliações, tanto as sensuais, as práticas e até mesmo as morais ⁶. (Como vimos no último capítulo, a associação de beleza com virtude manteve-se forte, e qualidades morais foram as últimas entre outros valores a se separarem da estética.)

O termo "gosto" é central nos debates sobre a resposta estética à arte e para a

Livros para Bibliotecas, 1969) Livro 2, Capítulo 12, Seção 5: 281.

⁵ Peter Kivy, "Estudos Recentes e a Tradição Britânica: Uma Lógica do Gosto – Os Primeiros Cinquenta Anos" in George Dickie e R.J. Sclafani (eds), **Estética: Uma Antologia Crítica** (impresso em Nova York: St. Martin, 1977): 626-42.

⁶ Alguns realizaram uma busca conjunta de fundamentos estéticos e morais, tais como Francis Hutcheson, **Uma Investigação Sobre a Origem de Nossas Ideias de Beleza e Virtude** (1725).

natureza. O sentido literal, gustativo de gosto nunca foi considerado um "senso estético", isto é, um sentimento que proporcione prazeres estéticos ou que tome como seu objeto uma obra de arte. (As razões para essa exclusão, as quais estão cheias de significado de gênero, são exploradas no Capítulo 4.) No entanto, a linguagem do gosto fornece sim metáfora chave para o entendimento da apreensão e apreciação estéticas. Várias características do sentido gustativo são deixadas de lado. A ideia de uma região distinta de experiência estética tem origem no reconhecimento de que há encontros imediatos, singulares, que produzem visão de si e prazer. O sentido do paladar também requer experiência íntima, imediata; e mais, gosto raramente ocorre sem um componente de prazer-desprazer para a sensação. Além disso, como na apreciação da poesia, música ou outras artes, pode-se desenvolver o (gosto do) paladar para que as preferências alimentares tornem-se mais refinadas e sofisticadas (39) e se tenha prazer na sutileza e complexidade do sabor. Estas estão entre as características do sentido gustativo que combinam com seu uso em contextos estéticos.

Gosto também é inegavelmente "subjetivo", tanto que é isso que se quer dizer com a expressão, "gosto não se discute." Esta máxima indica a tendência a confundir uma experiência subjetiva com aquela que também é relativa a indivíduos diferentes, isto é, aquele que não compartilha padrões de adequação ou precisão. O chamado problema de gosto que ocupou escritores no século XVIII foi a forma de reconhecer a subjetividade do gosto e ainda manter uma base para padrões de gosto quando se fala de arte. Porque não importa quão central o prazer seja questão na apreciação e julgamento estéticos, uma arte é melhor que a outra, e, portanto, algum gosto é melhor do que o outro gosto. Como isso funciona?

Gosto e beleza

A beleza não é a única qualidade discutida nestas teorias, porque a linguagem crítica geralmente se refere mais precisamente à harmonia, ao equilíbrio, à inteligência, e ainda mais exatamente aos descritores de obras de arte individuais. Mas a beleza é o alvo mais geral de aprovação estética, bem como aquela que se manifesta marcada pela complexidade de gênero, e por isso vai ser o centro desta discussão. A análise de beleza

vai de mãos dadas com conjecturas sobre a possibilidade de discernir ou sentir a beleza,

isto é, com bom gosto. Às vezes, os pensadores especulam sobre as qualidades comuns nos objetos de beleza, mas sem recorrer a uma qualidade objetiva, indiscutivelmente identificável como beleza, muitos filósofos tendem a apelar para a natureza humana comum para posicionar um padrão de gosto.

Um dos escritores mais famosos que analisaram a natureza humana a fim de compreender preferências de gosto e seus fundamentos foi o empirista David Hume. Em seu ensaio "Do Padrão do Gosto" (1757) Hume foi cauteloso em sua abordagem para a localização de um padrão, pois ao contrário de muitos de seus contemporâneos ele relutou em nomear as propriedades em objetos que causam o prazer do gosto. Que existem tais propriedades parece óbvio, mas absteve-se Hume de identificá-los como fez, por exemplo, Edmund Burke, Francis Hutcheson, ou William Hogarth. Hutcheson argumentou que a beleza é causada pela percepção de uma qualidade de composição que chamou de "uniformidade entre variedade"; Hogarth, um pintor e gravador, bem como um teórico, partiu da "linha da graça", uma curva suave em forma de S de certas proporções matemáticas⁷. Todos os casos de beleza, seja na natureza, pessoas, ou artefatos, exibem linhas curvas em algum grau, reivindicava Hogarth. (40)

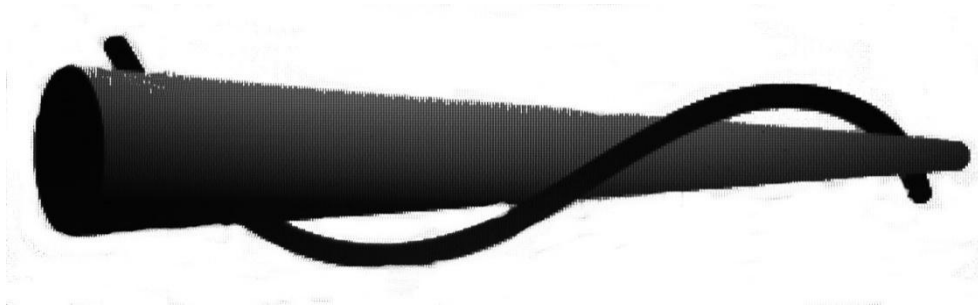


Figura 4 William Hogarth, "A Linha da Graça". Detalhe d'après Placa I, *A Análise da Beleza*, 1753.)

Como Hume sem dúvida reconheceu, tal objetivo se correlaciona com o sentimento daquilo que hoje chamamos prazer estético (o termo "estética" não foi usado em Inglês até o início do século XIX) apenas descreve um determinado arco de formas agradáveis e, portanto, tem uso limitado na resolução do problema de gosto. Eles são insuficientes para dar conta de todas as belezas visuais, e muito menos para os prazeres

⁷ (6) Francis Hutcheson, **Um Inquérito Sobre Beleza, Ordem, Harmonia, Design** [1725], ed. Peter Kivy (The Hague: Martinus Nijhoff, 1973): 40; William Hogarth, **A Análise da Beleza** [1753], ed. Ronald Paulson ((impresso em New Haven, CT: Yale University, 1997).

da música ou poesia. Portanto, Hume concentrou-se nas tendências comuns que ele acreditava que foram embutidas na natureza humana para explicar tendências entre pessoas com educação e formação para concordar sobre questões de gosto ao longo do tempo. Ele descreveu em detalhes as qualidades da constituição humana que possibilitam a educação e desenvolvimento de juízos para discernir sobre os objetos de avaliação, incluindo o que ele chamou gosto “delicado” (ou sensível). A teoria de Hume é uma das teorias deste período onde a presença de gênero é bastante sutil e pouco destacada⁸. Detectamos isso principalmente em observações incidentais que sugerem que ele retrata o modelo de juiz como homem, uma indicação de que ele tenha importado para sua noção de gosto algumas das distorções de gênero já presentes em conceitos da natureza humana. Veremos em breve, com mais detalhes, como o gosto de gênero opera, mas primeiro vamos adicionar às nossas considerações alguma evidência mais explícita da valência do gênero de valores estéticos.

Existem teorias em que nós encontramos não só gênero, mas sexo abertamente em cena na análise de beleza, incluindo uma que foi publicada no mesmo ano que a de Hume, de Burke *Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias de Sublime e Beleza* (1757). Burke não era o escritor mais influente no florescente campo da estética, um laurel que deve ir (como outros tantos) para Kant. Mas há algo a ser dito em favor de nem sempre discutir a filosofia moderna em termos de Kant, e Burke tem outra vantagem: a base do gênero para a beleza não está nem um pouco escondida em sua teoria. Na verdade, ele localiza o gatilho causal para a beleza numa origem erótica.

(41)

Burke sobre a beleza

Em contraste com Hume, que se concentra quase exclusivamente sobre a natureza humana, Burke passa muito tempo examinando os objetos de gosto, analisando a raiz que desencadeia o prazer da beleza. Grande parte de sua *Investigação* é dedicada

⁸ (7) Hume é um pouco incomum nisso, ele não se baseia principalmente na razão, uma posição que algumas feministas entenderam apropriada. Veja Anne Jaap Jacobson (ed.), **As Interpretações Feministas de David Hume** ((impresso em University Park, PA: Pennsylvania State University, 2000). Para gênero em "Do Padrão do Gosto", veja Carolyn Korsmeyer, "Conceitos de Gênero e Padrão de Gosto de Hume" in Peggy Zeglin Brand e Carolyn Korsmeyer (eds), **Feminismo e Tradição em Estética** ((impresso em University Park, PA: Universidade do Estado da Pensilvânia, 1995): 49-65; Marcia Lind, "Índios, Selvagens, Camponeses e Mulheres: A Estética de Hume" in Bat-Ami Bar On (ed.), **Engendrando o Moderno: Leituras Críticas Feministas na Filosofia Ocidental Moderna** ((impresso em Albany: State University of New York, 1994): 51-67.

a descobrir quais as características do mundo que afetam o corpo e a mente de maneiras regulares e previsíveis, excitando as paixões e os seus prazeres e dores decorrentes. Ele compartilha com outros escritores de sua época a presunção de que respostas afetivas são semelhantes entre as pessoas e as diferenças são relativamente desvios menores de uma norma. "Existe em todos os homens uma lembrança suficiente das causas naturais originais de prazer, para capacitá-los para trazer todas as coisas oferecidas para os seus sentidos para esse padrão, e para regular seus sentimentos e opiniões por ele"⁹. De acordo com Burke, respostas afetivas básicas são praticamente reações automáticas a estímulos externos.

Como muitos de seus contemporâneos, Burke divide a maior parte das respostas estéticas em dois tipos: o belo e o sublime. (Vamos aprofundar sobre o sublime no Capítulo 6; aqui ele é apresentado como um ponto de comparação com a beleza). Beleza é uma espécie de prazer; a resposta mais difícil do sublime é realmente fundada na dor, especialmente a profunda dor emocional de terror que, sob certas condições, pode ser convertida em "prazer". Estas respostas podem ser classificadas ainda de acordo com sua preocupação com a sociedade ou com a autopreservação. Sociedade é o reino da beleza e das preocupações com a vida e a saúde; a autopreservação (ou ameaças à autopreservação) fornece o reino do sublime. A taxonomia continua com a subdivisão da "sociedade" em sociedade entre os sexos e sociedade em geral. As conotações heteroeróticas implícitas desde o início emergem explicitamente na discussão das relações entre os sexos, onde Burke encontra a fonte fundamental de beleza.

Animais, Burke afirma, experimentam unicamente a paixão da luxúria. Mas o homem mistura isso com qualidades sociais, "que direcionam e aumentam o apetite que ele tem em comum com todos os outros animais." Qualidades sensíveis determinam o que ele acha bonito¹⁰. Esta resposta estética primitiva está abaixo da razão e do controle racional. Algumas coisas, e beleza pessoal é apenas uma em várias (incluindo mimesis), simplesmente agradam por causa da maneira que nós somos feitos

sem qualquer intervenção da faculdade de raciocínio, mas apenas a partir de nossa constituição natural, a qual a providência enquadrou de tal (42) modo a encontrar o prazer ou deleite de acordo com a natureza do objeto, em tudo o que diz respeito aos

⁹ Edmund Burke, **Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e do Belo** [1757], ed. James T. Boulton (impresso em Notre Dame, IN: University of Notre Dame, 1968): 15.

¹⁰ Ibid.: 42.

propósitos de nosso ser¹¹.

E, como os teóricos desde Platão, Burke acredita que a beleza não desperta apenas prazer, mas amor.

Os tipos de objetos que achamos belo, diz Burke, são pequenos, limitados, curvos, suaves, gentis no contorno, e delicadamente coloridos. Isto é verdade para uma flor ou uma forma abstrata ou um corpo humano. Por outro lado, os objetos sublimes são ásperos, irregulares, sem limites, poderosos, temíveis e escuros; eles ameaçam a vida mais que sugerem a sua perpetuação. As características gerais, abstratas de qualquer objeto belo são extrapoladas a partir da beleza do corpo feminino. Burke é eloquente quanto a essa beleza, quando manifestada no pescoço de uma mulher e seios: "A suavidade; a leveza; o volume fácil e insensível, a variedade de superfície, que nunca é para o menor espaço a mesma; o labirinto enganoso, através do qual o olho instável desliza vertiginosamente..."¹² Como se para esfriar seu ardor, bem como sua prosa, ele invoca a linha formal de graça de Hogarth como uma confirmação, mas isso pode ser lido igualmente bem como implicando gênero na própria linha serpentina matemática.

A conexão de prazer estético com o desejo erótico e a óbvia base do gênero da apresentação de Burke de beleza (para não mencionar o seu presumível viés racial e cultural, pois ele exclui pele escura como belo) é suficientemente óbvia que a crítica feminista está, talvez, quase fora de questão. Mas a sua teoria é tão central, um exemplar da estética moderna, que também podemos vê-lo como um paradigma de formas de pensar que aparecem por todo o campo em formas mais sutis, em que atitudes masculinistas e eurocêntricas estão mais encobertas. Tal tem sido o argumento daqueles que afirmam que mesmo a beleza pura, desinteressada de Kant deve ser entendida como um véu para a fonte heteroerótica operando no subsolo. A análise de Burke também indica por que a teoria feminista tem frequentemente uma relação conflituosa com o conceito de beleza, ou seja, por causa da tendência a concentrar-se na objetivação da aparência das mulheres¹³.

¹¹ Ibid.: 49. Veja também 92–107.

¹² Ibid.: 115.

¹³ Veja Simone de Beauvoir, **O Segundo Sexo** [1949], trad. H. M. Parshley (New York: Vintage Books, 1989): 729–30. Para a crítica da rejeição do belo em ambos, feminismo e modernismo, veja Wendy Steiner, **Venus no Exílio: A Rejeição do Belo na Arte do século XX** (impresso em New York: The Free Press, 2001). Para beleza das pessoas e os valores do feminismo, veja Peg Zeglin Brand (ed.), **Beleza Importa** (impresso em Bloomington: Indiana University, 2000); Diana Tietjens Meyers, **O Gênero no Espelho: Imaginário Cultural e Agencia de Mulheres** (impresso em New York: Oxford University, 2002).

Se todas as teorias estéticas se assemelhavam à de Burke, então haveria pouca controvérsia sobre a valência do gênero do valor estético básico de beleza. Mas teorias diferem consideravelmente umas das outras, mesmo quando elas são produto da mesma época cultural e, em muitas das possibilidades eróticas para o prazer, foram efetivamente excluídas da categoria de genuínas respostas estéticas. São estes os progenitores mais influentes dos ideais de contemplação estética que foram amplamente defendidas no final do século XIX e (43) início do século XX. Indiscutivelmente, o teórico mais influente do Iluminismo do século XVIII foi Emmanuel Kant.

Kant sobre o juízo de gosto

Na realidade, Kant também especulou que a origem do prazer estético estava na atração erótica, mas que esta fonte original é descartada logo no início da história humana à medida que a civilização desenvolve uma estética mais sofisticada e distanciada dos prazeres. Como se antecipando a Freud, Kant observa que a folha de figueira era uma manifestação da razão em que começou o controle dos sentidos que tornou o puro prazer estético possível¹⁴. Esta observação caprichosa ocorre em um ensaio não considerado entre os mais significativos de Kant, e a análise de beleza em seu (ensaio) mais importante *Crítica da Razão* (1790) é consideravelmente mais neutra.

Kant teve especial influência sobre a adoção de um qualificador que veio para descrever o prazer estético, *desinteressado*. Ao contrário de Hume, que era principalmente preocupado com padrões de gosto na literatura e na arte, Kant entrou na discussão de prazer estético com objetos da natureza e formas abstratas como seus objetos paradigmáticos de beleza, especificamente do que chamou de beleza "absoluta", que é o objeto do julgamento "puro" de gosto. Sua abordagem para a localização de um padrão para o gosto era de desqualificar a partir da experiência puramente estética qualquer prazer que se referisse à satisfação do desejo ou a realização de um objetivo. Como consequência, a antiga ligação entre os valores da beleza e da bondade foi afrouxada consideravelmente, porque sua análise distingue prazeres estéticos de aprovação moral em termos mais fortes do que tinha até então sido pensado. Embora Kant de um modo um tanto opaco chame a beleza de o "símbolo da moralidade", em a

¹⁴ Kant, "Princípio Conjectural da História Humana" [1786], trad. Emil L. Fackenheim, in **Kant na Hisória**, ed. Lewis White Beck (Indianapolis: Hackett, 1963): 57.

Crítica do Juízo o prazer que constitui beleza é distinto e *sui generis*¹⁵ (Para o reino dos juízos morais Kant formulou uma lei moral universal rigorosa que anula qualquer impulso para o relativismo subjetivo na ética)¹⁶.

Além disso, ele explicitamente separou prazer estético dos prazeres dos sentidos, ampliando assim a clivagem (presente desde a antiguidade) entre os prazeres dos sentidos corporais e prazeres estéticos¹⁷. Prazeres estéticos de sentido incluem prazeres eróticos, que são claramente o produto da satisfação - real ou imaginária - de desejo sexual. Eles também incluem prazeres gustativos. Gosto propriamente dito por comida e bebida, observou ele, é meramente sensual; esses prazeres são o resultado da satisfação de alguma necessidade física. Mas prazeres estéticos têm nada a ver com o corpo, nem mesmo absolutamente com a (44) satisfação de qualquer interesse pessoal. Juízos estéticos são livres de interesse, ou, para usar o termo atual mais comum, eles são "desinteressados"¹⁸. "Desinteressado" não significa que nós não nos importamos nada com eles, mas significa que o nosso prazer não está enraizado na promoção pessoal ou gratificação - na satisfação de um dos nossos desejos. No relato de Kant do puro juízo de gosto, este termo também significa que nenhum conceito do objeto está em uso quando julgamos o belo, ou seja, não o estamos avaliando como um excelente exemplo de seu tipo, mas apreciando sua forma singular, uma vez que estimula a harmonia entre a imaginação e o entendimento¹⁹. (Uma razão pela qual a maioria das obras de arte tem beleza "dependente" ou "aderente" mais que beleza "livre" ou "absoluta", de acordo com Kant, é que se deve empregar determinados conceitos na avaliação da arte. Ou seja, devem-se empregar ideias sobre como um objeto, evento ou pessoa deve ser

¹⁵ Kant, **Crítica do Juízo** [1790], trad. Werner Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987) §59. Veja Ted Cohen, "Por que a Beleza é um Símbolo de Moralidade" in Ted Cohen e Paul Guyer (eds), *Ensaio sobre a Estética de Kant* (impresso em Chicago: University of Chicago, 1982): 221-36; para análise feminista desta reivindicação, veja Jane Kneller, "A Dimensão Estética da Autonomia Kantiana," Marcia Moen, "Temas Feministas em Lugares Improváveis: Relendo a Crítica do Juízo de Kant," Kim Hall, "*Sensus Communis* e Violência: Uma Leitura Feminista da Crítica do Juízo de Kant" todos em Robin May Schott (ed.), **Interpretações Feministas de Emmanuel Kant** (impresso em University Park, PA: Pennsylvania State University, 1997): 173-89, 213-55, 257-72.

¹⁶ Kant, **Fundamentação da Metafísica dos Costumes** [1785] trad. James W. Ellington (Indianapolis: Hackett, 1993).

¹⁷ Este ponto está desenvolvido no Capítulo 4. Veja também o Capítulo 2 de **Fazendo Sentido do Gosto: Comida e Filosofia**, de Carolyn Korsmeyer, (impresso em Ithaca, NY: Cornell University, 1999). Também de Carolyn Korsmeyer, "Percepções, Prazeres, Artes: Considerando a Estética" in Janet Kourany (ed.), **Filosofia na Voz Feminista** (impresso em Princeton, NJ: Princeton University, 1998): 145-72. Algumas das ideias presentes nesse capítulo foram primeiramente desenvolvidas nesse ensaio.

¹⁸ Kant, **Crítica do Juízo**: 53. Para a história nestes termos, veja Jerome Stolnitz, "Sobre a Origem do Desinteresse Estético," **Jornal de Estética e Crítica de Arte**, Winter, 1961: 131-43.

¹⁹ Na terminologia idiossincrática de Kant, o juízo de gosto está baseado na forma sem propósito de um objeto sem conceito algum de propósito. **Crítica do Juízo**, §11.

representado).

Kant não está meramente estipulando uma diferença entre prazeres "superiores" e "inferiores" quando ele distingue entre os prazeres estéticos e sensuais, embora seja um resultado adicional de sua análise. Em vez disso, seu raciocínio é impulsionado por seu esforço para resolver o problema de gosto. Kant procurou descobrir para a beleza e a sensação de prazer estético razões para uma espécie de universalidade e necessidade paralelas aos fundamentos que ele tinha anteriormente estabelecido para o conhecimento empírico e as diretrizes morais. São suas as mais fortes e mais rigorosas normas de gosto, muito mais fortes do que as de Hume, pois a este último bastava encontrar os princípios gerais que indicam em geral uma tendência a concordar em questões de gosto. Kant queria descobrir os fundamentos para uma verdadeira universalidade da resposta estética. Esta é uma razão pela qual ele exclui prazeres corporais, ele acredita que eles são muito idiossincráticos e pessoais para se chegar a um acordo.

Pelo menos até certo ponto a descrição de prazer de Kant como um meio para identificar a qualidade estética parece conformar-se com a experiência familiar. Pode-se reconhecer que o desempenho de alguém em uma peça para piano é mais bonito do que o seu, por exemplo, mesmo se a outra pessoa ganhou um cobiçado prêmio de recital. Se aquela beleza é reconhecida através do prazer, então esta instância de prazer claramente não tem nada a ver com a satisfação de seus desejos. Deixando de lado seu interesse em ganhar o prêmio possibilita o prazer estético da performance do outro concorrente. Eu estou revendo apenas uma pequena parte da teoria de Kant aqui, mas nós podemos ver, mesmo com o que até aqui expusemos que, descartando todos os desejos e interesses pessoais, o que permanece para dar conta dos prazeres estéticos são os elementos da mente que todos nós possuímos. Um prazer *subjetivo* é tornado *universalmente* disponível. (45)

Se seguirmos com Kant na purificação do prazer estético e dos juízos de gosto, estipulando que eles estão livres de desejo, então pode parecer que o gênero desapareceu deste debate, porque todos os traços das raízes eróticas para a beleza parecem ter sido expurgados. Podemos, portanto nos sentir confiantes que as alegações sobre universalidade da capacidade de juízos de gosto são verdadeiramente neutros quanto ao gênero pelo menos nos termos desta marca de filosofia. Mas, como se pode provavelmente antecipar, o gênero não é tão facilmente deixado para trás. Para resolver

esse problema vamos considerar o conceito de gosto em contexto mais amplo.

Gosto de quem?

Padrões ideais para o gosto são personificados numa figura de linguagem comum no século XVIII: o homem de gosto ou *homme de goût*, termo corrente na França. Pode-se perguntar o quão literal “homem” ou “*homme*” deveria ser; foi o gosto considerado uma conquista apenas dos homens? Realmente não, pois o gosto foi exaltado e exercido por toda a respeitável sociedade, inclusive nos salões de França que eram recepcionados e supervisionados por mulheres, e se espalhou como um ideal popular com o crescimento e a ascendência social da classe média. Além disso, gosto implica refinamento e desenvolvimento de sensibilidades do homem de bom gosto e supunha-se que poderia suavizar suas arestas e fazer o seu temperamento mais adequado às qualidades “femininas”. O conceito de gosto ou discernimento estético foi, talvez, ainda mais abertamente ajustado de acordo com as diferenças de posição social, de classe e educação do que com o gênero. E, embora os escritores normalmente confiassem as suas observações aos colegas europeus, há também uma presunção implícita e profunda quanto à raça no escopo do termo²⁰. Encontra-se a destituição ocasional do “negro” ou “índio” ou “oriental”, como improváveis de participar dos refinamentos dos julgamentos estéticos, embora houvesse também alguma rivalidade mútua entre eles; um antigo escritor britânico criticou o “Gótico” (alemão) pelo seu gosto equivocado em arquitetura²¹.

Por outro lado, embora as mulheres fossem consideradas capazes de desenvolver bom gosto, sem dúvida o modelo do juízo estético ideal, o árbitro de gosto, era implicitamente masculino, porque as mentes e os sentimentos dos homens eram considerados como mais amplamente capazes que os das mulheres. Aqui encontramos mais uma vez a combinação de pressupostos teóricos e as normas sociais que produzem a opinião que os poderes mentais superiores são assimetricamente exercidos em machos e fêmeas. A maior facilidade mental dos homens, supostamente, os torna mais capazes de juízos de gosto em assuntos complicados, de acordo com (46) a tradição filosófica; e

²⁰ David Bindman, **Dos Primatas a Apolo: Estética e a Ideia de Raça no século XVIII** (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002); Lind, “Índios, Selvagens, Camponeses e Mulheres,”; Adrian M. S. Piper, “Xenofobia e Racionalismo Kantiano” in Schott, **Interpretações Feministas**, 21–73; Hall, “**Sensus Communis e Violência.**”

²¹ Hutcheson, **Um Inquérito**: 77.

a suposição com raízes sócias de que a experiência das mulheres é apropriadamente mais estreita do que a dos homens, significa que elas não têm a capacidade suficiente para tornar o seu gosto em temas mais difíceis com a mesma perspicácia que os homens provavelmente têm. A distinção entre o gosto "feminino" por coisas que são bonitas e encantadoras, e um gosto "masculino" pela arte que é mais profundo e difícil, muitas vezes foi observado na literatura deste período. A distinção de Burke entre o pequeno, cheio de curvas, encantos da beleza feminina e as complicadas tendências masculinas para temas exigentes e coisas sublimes reflete o pensamento popular. Como Kant colocou em uma de suas primeiras obras, *Observações sobre o Sentimento do Belo e Sublime* (1763), o estreito âmbito da beleza caracteriza a sensibilidade de uma mulher, enquanto que um homem deve esforçar-se para a compreensão mais profunda do sublime²². Ambas são capacidades positivas, mas é o último que alcança o âmbito mais profundo e ordenado - esteticamente, artisticamente, epistemologicamente e moralmente.

Há outra particularidade na ideia de gosto masculino e feminino que melhor revela a posição inferior deste último. Entre os termos de crítica que eram comumente usados na avaliação de obras de arte, uma das mais infamantes era “afeminado”. Artistas do sexo masculino foram os únicos a quem estes termos negativos foram aplicados, para um trabalho de qualidade similar por uma mulher seria simplesmente ser feminina e, assim, encantadora e inferior. Não há equivalente variação negativa no “masculino” para servir como a contrapartida de “afeminado” que é um termo pejorativo empregado com suficiente ônus que se percebe o quão ao contrário das mulheres criadores masculinos aparentemente deveriam ser. (Alan Sinfield vai mais longe a ponto de chamar afeminado de uma “construção misógina” que é projetada para patrulhar as fronteiras da masculinidade.)²³. Rótulos como “viril” eram termos de

²² Kant, **Observações sobre o Sentimento de Belo e Sublime** [1763], trad. John. Goldthwaite (impresso em Berkeley and Los Angeles: University of California, 1960): 78–9. Veja Mary Bittner Wiseman, “Beleza Exilada” e Jane Kneller, “Disciplina e Silêncio: Mulheres e Imaginação na Teoria de Gosto de Kant” ambos em Hilde Hein e Carolyn Korsmeyer (eds), **Estética na Perspectiva Feminista** (impresso em Bloomington: Indiana University, 1993): 169–78 e 179–92; Paul Mattick, Jr., “Belo e Sublime: ‘Totemismo Sexual’ na Constituição da Arte” in Brand e Korsmeyer, **Feminismo e Tradição na Estética**: 27–48; Cornelia Klinger, “Os Conceitos de Sublime e de Beleza em Kant e Lyotard” in Schott, **Interpretações Feministas**: 191–211. Alguns estudiosos rejeitam a exclusão das mulheres da sublimidade e argumentam pelo “feminino sublime.” Veja Capítulos 3 e 6.

²³ “Efeminação... é uma construção misógina em que a sexualidade dos homens é policiada pela acusação de deslizarem na razoabilidade própria que supostamente constitui virilidade, na frouxidão e fraqueza convencionalmente atribuídas às mulheres”. Alan Sinfield, **Políticas Culturais — Leitura Gay** (impresso em Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994): 32. Para um estudo mais histórico desses

louvor e não conotavam masculinidade exagerada. Iremos ver no próximo capítulo como as polaridades entre gosto feminino e masculino deveriam para servir não só para rebaixar as mulheres como delineadoras do gosto, mas também para criticar e truncar as oportunidades das mulheres de participarem nas artes.

O conjunto de conceitos que envolvem gosto, padrões e prazer desinteressado tem sido objeto de muita análise crítica nos últimos anos. Partilhados, mesmo universalmente, padrões de gosto foram concebidos no momento da sua formulação para serem fundados na natureza humana comum. Estreitar o foco do prazer estético para uma zona livre de desejo pessoal serviu como uma maneira de se livrar das diferenças entre as pessoas, de modo que os seus prazeres comuns pudessem ser exercidos. A este respeito, a estética do Iluminismo pode ser considerada uma filosofia bastante democrática, pois por definição da natureza humana deve ser a mesma em todos nós. E ainda claramente nem todos foram considerados (47) candidatos a ser árbitro de gosto ou um participante dos mais altos prazeres estéticos. As capacidades comuns existentes na natureza humana precisam ser desenvolvidas e aperfeiçoadas, para poder apreciar os melhores produtos da cultura, e isso requer um grau de boa fortuna, educação e privilégio. Esses atributos felizes nunca foram distribuídos igualmente nas sociedades, e na Europa do século XVIII, apesar da popularidade dos ideais políticos da democracia, havia marcadas discrepâncias de disponibilidade do tipo de educação e mobilidade econômica que foram reconhecidas como fundamentais para o desenvolvimento de gosto refinado. Como alguns críticos apontaram buscar estabelecer normas para a fruição artística pode ser visto como uma tentativa de regular e homogeneizar os prazeres de acordo com um indicador que reflete preconceitos de diferenças de classe, para não mencionar preferências nacionais e raciais²⁴. Ao promulgar a existência de normas para prazeres subjetivos, as preferências das pessoas que já estavam culturalmente credenciadas, por assim dizer, tornou-se o padrão a ser emulado. Ideias sobre gosto e beleza, não importa o quão assídua a tentativa de universalizar padrões e "purificá-los" de parcialidade e preconceito, parecem inelutavelmente absorver valores sociais dominantes.

termos, veja de Sinfield **O Século Selvagem: Efeminação, Oscar Wilde, e o Momento Gay** (impresso em New York: Columbia University, 1994): Capítulo 2.

²⁴ Paul Mattick, Jr. (ed.), **Século XVII Estética e Reconstrução da Aret** (impresso em Cambridge: Cambridge University, 1993); Terry Eagleton, **A Ideologia da Estética** (Cambridge, MA: Blackwell, 1990); Luc Ferry, **Homo Estética: A Invenção do Gosto na Era da Democracia**, trad. Robert de Loaiza (impresso em Chicago: University of Chicago, 1993); Pierre Bourdieu, **Distinção: Uma Crítica Social do Juízo de Gosto**, trad. Richard Nice (London: Routledge, 1994 [1979]).

Teorias da atitude estética

Enquanto o estabelecimento de um fundamento para o gosto universal deve enfrentar as críticas que tais missões impõem ao invés de descobrir padrões, outros aspectos dessas tentativas expandiram a gama de objetos que podem ser considerados de mérito estético. Abordagens pós-kantianas, também chamadas de teorias da “atitude estética”, estenderam a prescrição de Kant pelo prazer desinteressado além das regiões puras para as quais ele divisou, e prescreveram uma atitude a partir da qual somente qualidades estéticas, seja de arte ou natureza, possam ser apreendidas. Teorias da atitude estética recomendam que a melhor maneira para alcançar prazer estético é assumir uma desinteressada e contemplativa instância que serve para limpar a mente de preconceitos e preocupações pessoais, abrindo nossas sensibilidades às qualidades estéticas – formal, expressiva, imaginativa – disponíveis para o espectador, leitor ou ouvinte atentos. Enquanto uma familiaridade educada com as artes fornece um fundo de conhecimento que faz a apreciação sofisticada possível, o imediato pré-requisito para apreciação é a de repouso, a postura distanciada, reflexiva.

O filósofo do século XIX, Arthur Schopenhauer, cuja teoria foi precursora das abordagens da atitude estética, foi mais longe a ponto de considerar a contemplação estética como uma fonte rara de alívio das pressões da (48) vontade individual; considerou experiências de beleza capazes de clarear a consciência de existência com todos os seus problemas. Contemplação estética pura remove seu objeto da história e de todas as relações que tem com qualquer coisa fora dela. A experiência estética ideal, de acordo com Schopenhauer, é aquela na qual a consciência mesmo de sua identidade pessoal recua no ato de absorção estética. (Sua afinidade com filosofias indianas e budistas clássicas é evidente nesta idéia.) O desaparecimento da consciência do indivíduo representa uma versão extrema do observador mais genérico e desinteressado que se pode imaginar. Schopenhauer descreve este estado:

Assim, se, por exemplo, eu contemplo uma árvore esteticamente, ou seja, com olhos artísticos, e, então, não a reconheço, mas sim sua Ideia, é imediatamente sem importância se é esta árvore ou seu antepassado que floresceu mil anos atrás, e se o contemplador é um indivíduo, ou qualquer outro em qualquer lugar e em qualquer tempo.²⁵

²⁵ Arthur Schopenhauer, **O Mundo como Vontade e Representação** [3ª edição 1859], vol. I, trad. E. F. J. Payne (New York: Dover, 1969): 209.

Schopenhauer é explícito quanto ao interesse sexual ser uma das atitudes que interrompem a contemplação e invadem a vontade inquieta em uma experiência, por isso para ele, pelo menos, há uma clara diferença entre o prazer estético e os prazeres onde o desejo opera. (A misoginia de Schopenhauer também está em jogo em alguns dos seus comentários. Ele se refere às mulheres como o sexo "antiestético")²⁶.

Em termos menos radicais (e menos onerados metafisicamente), esta abordagem do valor estético foi propagada por mais de um século. Para alguns filósofos, a "atitude estética" foi o fator crucial para capacitar a discernir as propriedades únicas e intrínsecas da arte e para separá-las da confusa influência de outros interesses e valores. Em um texto influente de meados do século XX, Jerome Stolnitz afirma que só nos livrando de interesses práticos, sociológicos ou históricos podemos apreciar as coisas - incluindo a arte - por seu valor intrínseco. Ele define a atitude estética como "atenção desinteressada e simpática na contemplação de qualquer objeto de consciência que seja, em seu benefício próprio"²⁷.

A atitude recomendada permite a percepção da dificuldade da arte, induzindo a ignorar o desconforto ou a desaprovação moral, a fim de apreciar o que o artista realizou. Deste modo, também reconhece a expectativa de que um artista poderia ter expressado algo único que exige mente e coração abertos para descobrir e apreciar. Esta abordagem pode defender uma zona de experiência, elevando o valor estético a um grau igual ou mesmo mais alto do que os costumes sociais. Em meados do século XIX, por exemplo, (49) Charles Baudelaire começou a escrever poesia (*Les Fleurs du Mal*), que era bonita mas violava expectativas morais familiares, pressionando a distinção entre normas morais e estéticas. E, como veremos no Capítulo 5, a noção de puro valor estético independente do conteúdo da arte também contribuiu para defesas formalistas de estilos não representacionais quando eles estavam entre as principais inovações polêmicas em pintura e escultura. Em tempos mais recentes vimos transgressões extremas de códigos morais em obras de arte defendidas por causa de sua beleza, beleza que só pode ser apreciada se adotarmos uma atitude estética desinteressada. (Esta foi uma defesa corrente – e bem sucedida – das fotografias homoeróticas polêmicas de

²⁶ Schopenhauer, "A Fraqueza da Mulher" in Rosemary Agonito (ed.), **História das Ideias nas Mulheres** (New York: G. P. Putnam's Sons, 1977): 199.

²⁷ Jerome Stolnitz, de **Estética e Filosofia da Crítica de Arte** (1960). Esta citação retirada de trechos em Philip Alperson (ed.), **A Filosofia das Artes Visuais** (impresso em New York: Oxford University, 1992): 10.

Robert Mapplethorpe durante as controvérsias jurídicas em torno de exposições de seu trabalho em 1990.)²⁸. Em outras palavras, a destreza formal e beleza da arte podem fornecer um valor estético que substitui o demérito moral de seu conteúdo, e apelar para essa distinção às vezes tem sido fundamental para o desenvolvimento social e até mesmo justificação legal de obras de arte fora da lei. Mas essa virtude estratégica também tem um lado problemático, aquele que é pertinente para as críticas feministas da ideia de contemplação desinteressada.

Quando Stolnitz define uma atitude estética, ele determina que "a percepção é direcionada para o objeto em si mesmo e que o espectador não está preocupado em analisá-lo ou fazer perguntas sobre o assunto."²⁹ No entanto, é precisamente a proibição de fazer perguntas que fez com que muitas críticas feministas rejeitassem esta tradição na estética. Não se limita a tornar o observador peculiarmente aquiescente, ele situa como uma categoria de propriedades não estéticas muitos dos aspectos da arte que fornecem o seu significado. Quando a obra de arte em questão tem uma carga sexual, como é o caso com a representação de nus, a divisão entre as propriedades estéticas e anestéticas sufoca perguntas sobre papéis sociais, poder e controle sexual, como veremos em breve. Além disso, abordagens críticas que enfatizam o valor da forma (linha, composição, combinação de elementos) sobre o conteúdo (o objeto da arte) têm permeado várias disciplinas artísticas, especialmente no século XX. Como musicóloga Susan McClary observa em sua disciplina que "a musicologia declara fastidiosamente questões de significação musical como fora dos limites para os envolvidos em legitimar bolsas de estudos. Ela assumiu o controle disciplinar sobre o estudo da música e proibiu até mesmo perguntar acerca das questões mais fundamentais relativas ao significado."³⁰ Construindo a estética nesses termos isoladores leva a ignorar seu significado social e seu poder, incluindo o seu poder para manter a representação da mulher no encaixe do que Cornelia Klinger chama de "ideologia estética" em consonância com a subordinação social e a exploração de (50) mulheres.³¹ Ambas, obras de arte e as

²⁸ Rebecca Schneider, **O Corpo Explícito na Performance** (London: Routledge, 1997): 14.

²⁹ Stolnitz, **Estética**: 12.

³⁰ Susan McClary, **Finais Femininos: Música, Gênero, e Sexualidade** (impresso em Minneapolis: University of Minnesota, 1991): 4.

³¹ "O objeto de interesse da arte e o conceito de uma estética filosófica estão intimamente ligados aos mesmos pressupostos metafísicos, universalistas, e essencialistas da tradição filosófica Ocidental que aparecem altamente suspeitos a partir de uma perspectiva feminista em relação a outros domínios da formação da teoria de dominação masculina." Cornelia Klinger, "Estética" in Alison M. Jaggar e Iris Marion Young (eds), **Um Companheiro para a Filosofia Feminista** (Malden, MA: Blackwell, 1998): 344.

peças que as apreciam, devem ser consideradas em todas as suas relações especificamente históricas, a fim de melhor entender como obras de arte alcançam significado. Enquanto restabelecer essa base mais ampla para compreender os riscos da arte diminui tanto o desinteresse como a universalidade da apreciação estética, isso também restabelece um aspecto da arte que, por vezes, torna-se silenciado na tradição estética, mas que certos teóricos desde Platão têm abordado: o seu poder.

Críticas feministas da percepção estética

Talvez em nenhum lugar a ideologia da contemplação desinteressada extrema é mais questionável do que quando aplicada às pinturas de nus femininos, que uma estudiosa feminista argumenta virtualmente definirem a pintura nas belas artes moderna.³² Ideologias estéticas que removeriam a arte de suas relações com o mundo disfarçam a sua capacidade de inscrever e reforçar as relações de poder. Com as artes visuais, essas relações se manifestam na visão em si: a forma como é retratado em um trabalho e a forma como ela é induzida e dirigida ao observador fora do trabalho.

Considere por exemplo a pintura de Jean-Léon Gérôme intitulado *Mercado de Escravos Romano* (c.1884). Este assunto, que apresenta tanto carne feminina vulnerável e um cenário exótico, era um tema popular para pintores daquele tempo; Gérôme, ele mesmo, pintou seis versões deste tema.³³ A pintura retrata uma jovem escrava em leilão diante de um grupo de potenciais compradores masculinos a examiná-la. Espectadores dessa pintura podem ter reações diferentes; eles poderiam estar escandalizados, ultrajados, envergonhados ou excitados pelo tema, e ao mesmo tempo eles podem achar que é muito bem proporcionada e finamente pintada. Pelo menos algumas daquelas respostas resultam do que Stolnitz consideraria uma inadequada atitude moral que interfere com a percepção estética. A atitude estética apropriada permite que se transcenda o desconforto moral e apreciem-se tais qualidades formais como as curvas

³² Lynda Nead, **A Fêmea Nua: Arte, Obscenidade e Sexualidade** (London: Routledge, 1992), Part I. Nead critica a influente análise de Kenneth Clark do nu em **O Nu: Um Estudo da Arte Ideal** (London: John Murray, 1956). Para uma análise da mostra da influência do nu na arte do século XX, veja Carol Duncan, “As Tetos Quentes do MoMA” in Carolyn Korsmeyer (ed.), **Estética: A Grande Questão** (Malden, MA: Blackwell, 1998): 115–27.

³³ Linda Nochlin examina o Mercado de escravos de Gérôme e outras pinturas nas quais o poder do sexo é o tema, em “Arte das Mulheres e Poder” em **Mulheres, Arte, Poder e Outros Ensaios** (New York: Harper and Row, 1988): 1–36. Veja também a discussão de “olhares” múltiplos na pintura e literatura in Rosemary Geisdorfer Feal e Carlos Feal, **Pintura na Página: Abordagens Interartísticas nos Textos Hispânicos Modernos** (impresso em Albany: State University of New York, 1995): 202–5.

sensuais do corpo da mulher contra o fundo escuro do mercado. Mas, mesmo se admitirmos que tal apreciação distanciada pode suprimir o desconforto da consciência dos compradores de carne feminina, seria necessário um ato de total cegueira e entorpecimento da mente extinguir a consideração crítica de gênero e erotismo nesta pintura. Ou seja, o desinteresse pode descartar o preconceito e interferências moralizantes, mas isso não faz e nem deve levar a ignorar o que está, obviamente, acontecendo na pintura, nem o pintor (ou o próprio filósofo, neste caso) provavelmente aprovaria tal ignorância deliberada do que ele teve, provavelmente, o cuidado de descrever. Considere apenas (51)



quão complexo é o fenômeno de "olhar", como ele opera em uma imagem como esta – não só como nós os espectadores a consideramos, mas também como perspectivas de visualização são representados dentro da pintura.

A direção dos olhos das figuras retratadas para a menina em leilão são exemplos particularmente nada sutis do escrutínio voraz. Os acúmulos de olhares dos homens veem a menina em seu estado mais exposto, pois só vemos suas costas. Parte da experiência desta pintura envolve perceber que nós não podemos ver o que eles fazem, e que a menina está dolorosamente colocada não apenas como propriedade vendável, (52) mas também para o prazer excitante de todos os que a observam. Percebe-se que ela sente ser vista. Ela protege o rosto, incapaz de retornar seus olhares. Sua pele pálida vulnerável se destaca contra a multidão sombreada, o que, em contraste, parece escuro e predatório. Para alguns espectadores esta pintura pode ser muito desconfortável para ser agradável de todo; em termos de atitude estética, eles são incapazes de alcançar o desapego moral necessário para apreciar as suas qualidades artísticas. Ou, possivelmente o prazer que um espectador encontra na beleza desprotegida da garota, e seu estado angustiante pode ser furtivo, relutante, mesmo um pouco vergonhoso, seu interesse erótico difícil de reprimir. Em qualquer caso, uma consideração completa da operação da visão deve considerar a sua ligação com o desejo, e parte dessa conexão é notada por sua própria resposta ao erotismo e sadismo mordaz da imagem. Enquanto uma total atitude política ou moral em relação a esta pintura de fato pode enfraquecer a própria valorização da sua arte, a ideia de uma atenção completamente "desinteressada" para este tipo de obra soa ou muito difícil de manter ou um pouco de mistificação, uma vez que o interesse está presente em uma espécie de apreciação deslocada e abstrata - mas ainda erótica – da beleza. As figuras pintadas e o espectador estão todos em relações dinâmicas, e são estes que ilustram a dimensão da autoridade da visão em si. Neste caso, o poder evidente é a predominância bastante convencional de espectadores do sexo masculino sobre uma mulher vulnerável. A experiência da beleza é, supostamente, desinteressada, ainda que representações de nus femininos, muitas vezes acentuem seu desejo sexual e desejo sexual é um "interesse" óbvio. Alguém poderia, portanto, suspeitar que a atitude desinteressada recomendada sirva como uma salvaguarda contra o desejo, especificamente o desejo heterossexual masculino, a fim de

manter as mulheres objetos próprios do juízo estético, juntamente com a pintura, esculturas e cenários.

A análise da visão e do que se tornou conhecido como "o olhar masculino" presume que a habilidade de olhar para os outros é uma indicação de poder sexual e social.³⁴ Teorias do olhar enfatizam a atividade da visão, o seu domínio e controle do objeto estético. Estas teorias rejeitam a separação do desejo do prazer, restabelecendo o erótico e cobiçoso olhar para o núcleo da beleza. A posição de visualização imaginativa prescrita para o espectador de uma pintura como a de Gérôme é, sem dúvida, tanto masculina como heterossexual. Como Laura Mulvey coloca, às mulheres é atribuído o status passivo de ser vista, ao passo que os homens são os sujeitos ativos que olham.³⁵ Na medida em que secretamente convence espectadores a assumir o requisito de atitudes do olhar, a arte exerce autoridade e tem domínio sobre a maneira como pensamos sobre nós mesmos e o mundo pela apresentação do assunto. Como Naomi Scheman afirma: (53)

A visão é o sentido mais adaptado para expressar. . .desumanização: ela funciona à distância e não precisa ser recíproca, ela fornece uma grande quantidade de informações facilmente categorizadas, ela permite que o observador localize com precisão (apontar) o objeto, e fornece ao olhar, uma maneira de fazer o objeto visual estar consciente de que é um objeto visual. A visão é política, como é a arte visual, seja lá o que (mais) isso for.³⁶

Em nenhum lugar é o poder da visão de forma mais acentuada do que o ilustrado em uma pintura com um tema que pode ficar como um emblema crítico do olhar masculino, como o retrato de Artemisia Gentileschi de *Susana e os Velhos* (1610). A história de Susanna é retirada do Antigo Testamento Apócrifo e conta a história de uma bela mulher que, durante o banho, era observada por dois dos poderosos Anciãos da comunidade. Eles exigiam favores sexuais e ameaçaram contar ao marido, o rei, que ela era adúltera, se ela não obedecesse. Ela não o fez e foi salva por Daniel. No entanto,

³⁴ Teorias do olhar desenvolvidas mais amplamente na teoria do cinema feminista. O ensaio de galvanização para essa perspectiva é de Laura Mulvey, "Prazer Visual e Narrativa de Cinema," **Screen** 16: 3 (Outono, 1975): 6–18. Para isto, bem como refinamentos de sua visão original, veja de Mulvey **Visual e Outros Prazeres** (London: Macmillan, 1989). Para uma seleção de teorias de filmes feministas, veja Mary Ann Doane, **O Desejo pelo Desejo** (impresso em Bloomington: Indiana University, 1987) e **Femmes Fatales: Feminismo, Teoria do Filme, Psicanálise** (New York: Routledge, 1991); E. Ann Kaplan (ed.), **Psicanálise e Cinema** (New York: Routledge, 1990); Constance Penley (ed.), **Feminismo e Teoria do Filme** (New York: Routledge, 1988). Para pintura, veja Griselda Pollock, **Visão e Diferença: Feminilidade, Feminismo e as Histórias da Arte** (London: Routledge, 1988).

³⁵ Mulvey, "Prazer Visual e Narrativa de Cinema."

³⁶ Naomi Scheman, "Pensando acerca da Qualidade da Arte Visual das Mulheres" in **Engendramentos: Construções de Conhecimento, Autoridade, e Privilégio** (New York: Routledge, 1993): 159.

não foi a sua salvação, mas o momento em que foi espiada em seu banho, que se tornou um dos temas favoritos da pintura Renascentista e Barroca. Este ponto da história não só é dramático na narrativa, mas também está pronto para permitir que o espectador da pintura possa olhar junto com os anciãos para Susanna se banhando inocentemente. Ao contrário de muitas outras versões deste tema em que Susanna é retratada antes que ela descubra que sua privacidade foi violada, a representação de Gentileschi deste tema retrata dramaticamente o desamparo e o horror virtuais de Susanna a se ver exposta. Sua nudez é estranha e dolorosa, em vez de estimulante. (Deixo ao leitor especular sobre a relevância do gênero do artista para a forma que o poder do olhar é retratado e solicitado por esta pintura.)

As teorias do olhar também desafiam o pressuposto de que o público modelo para a arte é um espectador genérico universal, observando a perturbação potencial de apreciação naqueles tempos quando o ponto de vista prescrito pelo objeto não está de acordo com a posição de sujeito do espectador. Dizer que uma "posição imaginativa" é prescrita significa que a obra de arte dirige o espectador a considerar o trabalho de uma forma particular, isto é, especificamente de uma maneira que privilegia um espectador masculino como o espectador autorizado de arte e juiz de sua qualidade.³⁷ Prestar atenção às complexidades da representação é mais do que uma crítica social; ela ressalta nossa apreciação das obras de arte, pois só tomando conhecimento do poder da visão a pessoa se capacita a descobrir as possibilidades para diferentes vantagens de "olhar." De fato, a consciência de que um ponto de vista masculino é mais ou menos padrão para o gênero do nu nos alerta (54)

³⁷ Veja também John Berger, **Maneiras de Ver** (New York: Penguin, 1972); James Elkins, **O Objeto Contra-ataca: Na Natureza de Ver** (San Diego, CA: Harcourt Brace, 1996); Nead, **A Fêmea Nua**; Norman Bryson, Michael Ann Holly, e Keith Moxey (eds), **Teoria Visual: Pintura e Interpretação** (impresso em Cambridge: Polity, 1991).



Figura 6 Artemisia Gentileschi, *Susanna e os Anciãos*, 1610. Coleção Schonborn, Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Alemanha (Foto Marburg / Arte Resource, NY)

(55) para a diferença na maneira que Gentileschi representou o momento da descoberta de Susanna, porque este quadro é menos evidentemente dirigido ao voyeur masculino do que acontece com a pintura de Gérôme. É também um alerta para a presença de outros modos de olhar, como a possibilidade do desejo homoerótico nas obras de Michelangelo, Caravaggio e outros que colocam o corpo masculino para o prazer visual.

Reconhecer tudo isso não implica necessariamente a rejeição completa da tradição estética mais antiga. Mesmo uma postura desinteressada de sucesso, se isso significa que não se deve prematuramente condenar a arte por causa de seu conteúdo, não necessariamente cancela as discrepâncias de perspectiva que cada diferente apreciador tem da obra de arte. Ou seja, pode haver uma grande variedade de perspectivas sobre uma obra, as quais qualificam como desinteresse aquelas em que se suspende o envolvimento prático e a avaliação moral, a fim de apreciar as qualidades intrínsecas de apresentação de uma obra. O espectador alerta está ciente de como um trabalho sugere pontos de vista de apreciação, mas aquele ponto de vista não é necessariamente adotado.³⁸ Esta é uma qualificação importante para qualquer presunção prematura que diga haver um único "olhar masculino" que é prescrito pela arte. Mas tornar-se consciente de como o "olhar" opera em arte visual dramatiza o fato de que os espectadores ativos são variados e interpretam a arte e seus valores a partir de uma multiplicidade de perspectivas.

A reintegração do desejo nas teorias do prazer estético agora, provavelmente, domina o discurso crítico. Entre as acusações dirigidas contra os legados do Iluminismo, a conclusão antiuniversalista também é forte. Muitos concordam que para entender como a arte é considerada deve-se atender a posições sociais mais específicas e não apenas postular um "espectador ideal". Este pressuposto descreve muitos trabalhos recentes de crítica nas ciências humanas e sociais entre os estudiosos que concluíram que não só um ponto de vista neutro e universal é impossível, mas que qualquer tentativa de formulá-lo será distorcida pela classe, gênero, perspectiva nacional e histórica do formulador. Ideais universalistas foram substituídos pelo valor da perspectiva *particular* consciente da sua situação na sociedade e na história, sem

³⁸ Kaja Silverman complica as teorias do olhar em **Subjetividade Masculina às Margens** (New York: Routledge, 1992). Veja também Bell Hooks, "A Oposição do Olhar" in **Olhares Negros** (Boston: South End Press, 1992): 115–31. Cynthia Freeland, "Teoria do Filme" in **Um Companheiro para a Filosofia Feminista** (Malden, MA: Blackwell, 1998): Capítulo 35. Mary Devreaux, "Textos Opressivos, Leituras Resistentes, e o Espectador de Gênero" in Brand and Korsmeyer, **Feminismo e Tradição na Estética**: 121–41.

pretensão de universalidade.³⁹

O que tem sido articulado sobre a visão e o olhar é sugestivo da estrutura de apreciação estética em si, ou certamente sobre a estrutura dessas teorias de apreciação. Aos objetos estéticos é atribuído o papel passivo de serem olhados mais que do olhar ativo; eles são objetos apresentados para o escrutínio do bom gosto do observador. Em um nível mais abstrato, pode-se postular que o gênero está estruturalmente no trabalho na diferença entre o objeto passivo (56) da percepção e o observador ativo. Combinado com o pensamento de gênero que permeia a narrativa de beleza do século XVIII, esta relação estrutural pode assumir o que poderíamos chamar a forma do gênero no relacionamento entre sujeito e objeto, uma estrutura que possui traços paralelos àqueles obtidos entre posições masculinas e femininas mais literalmente descritas.⁴⁰

É certo que a estrutura da apreciação estética entendida nestes termos é muito mais adequada para certos tipos de arte do que para outras. Ela postula uma disjunção do espectador de arte que não vai servir, por exemplo, para artes participativas em que grupos de dança ou canto atuam juntos. A tradição das belas artes e das teorias estéticas que a subscrevem não ignora totalmente esses tipos de arte, mas as teorias do gosto são teorias de especialistas mais que de participantes, e assim vemos aqui uma perpetuação de suposições sobre que tipos de artes são modelos centrais para a teoria estética.

Resumo

O legado do Iluminismo do século XVIII foi poderoso e tenaz, formulando uma série de desenvolvimentos em estética que ainda estão em uso hoje, incluindo a ideia controversa que o valor estético é independente e às vezes supera a avaliação moral. Ao mesmo tempo, podemos encontrar gênero e preconceitos culturais operando

³⁹ Contextualização ou posicionalidade são um componente de grande parte da filosofia pós-moderna. Uma declaração feminista influente é de Donna Haraway, “Conhecimentos Situados: A Questão da Ciência no Feminismo e o Privilégio da Perspectiva Parcial,” **Estudos Feministas** 14:3 (Outono, 1988) 575–96.

⁴⁰ Algumas feministas argumentam que a distância da visão perpetua um ideal de supremacia. Para diversas perspectivas da visão, veja Barb Bolt, “Lançando Luz Sobre a Matéria,” **Hypatia** 15:2 (Spring, 2000): 202–16; Luce Irigaray, **Uma Ética da Diferença Sexual**, trad. Carolyn Burke and Gillian C. Gill (impresso em London: Athlone, 1993); Martin Jay, **Olhos baixos: a difamação da Visão no pensamento francês do século XX** (impresso em Berkeley and Los Angeles: University of California, 1993); Evelyn Fox Keller e Christine R. Grontkowski, “O Olho da Mente” in Sandra Harding e Merrill B. Hintikka (eds), **Descobrimos a Realidade: Perspectivas Feministas em Epistemologia, Metafísica, Metodologia, e Filosofia da Ciência** (Boston: D. Reidel, 1983): 207–24; Cathryn Vasseleu, **Texturas da Luz: Visão e Toque em Irigaray, Levinas, e Merleau-Ponty** (London: Routledge, 1998).

na busca por normas estéticas universais, e com esses preconceitos há boas razões para suspeitar que gosto "universal" requer a imposição de alguns conjuntos de normas culturais e supressão de outros. Esta é uma maneira óbvia de interpretar a distinção entre cultura "alta" e "popular".

Pensadores iluministas tiveram algumas boas razões para rejeitar o desejo como o alicerce para todos os prazeres e para salvaguardar uma zona de valores estéticos distintos. O isolamento das qualidades estéticas de suas dimensões sociais, no entanto, e que se tornou uma tendência entre os teóricos posteriores, embota o poder da arte. Como as críticas feministas observaram, as idéias sobre percepção desinteressada tendem a elevar as qualidades formais acima das de conteúdo e significado social. As críticas da percepção puramente estética e especulações sobre o “olhar” restabelecem não só desejo e satisfação na função da percepção, mas também reconhecem a autoridade cultural da arte para perpetuar relações de poder.

Enquanto os usos de visões feministas na teoria e arte contemporâneas serão retomados nos Capítulos 5 e 6, no próximo capítulo, precisamos relembrar a (57) atmosfera bastante permeada de gênero na estética nos séculos XVIII e XIX, uma situação em que o belo e passivo objeto permanece como uma contraparte feminina para a atividade do artista do sexo masculino. Como veremos esta descrição não permanece com segurança dentro da zona da teoria, mas exerce influência prática sobre o que as mulheres realmente podem fazer. Combinado com o aumento das ideias sobre arte que foram discutidas no Capítulo 1, os ideais estéticos do período moderno contribuíram para um clima em que a participação das mulheres nas artes era preocupante e difícil. Vamos agora nos voltar para a consideração de como a teoria estética subscreve a prática artística. (58)